

Histoire(s) de la photographie

History/histories of photography

David Company, André Gunthert, Matthew S. Witkovsky et Olivier Lugon

Traducteur : Géraldine Bretault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1925>

DOI : 10.4000/perspective.1925

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 119-128

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

David Company, André Gunthert, Matthew S. Witkovsky et Olivier Lugon, « Histoire(s) de la photographie », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1925> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1925>

Histoire(s) de la photographie

Points de vue de David Company, André Gunthert et Matthew S. Witkovsky,
avec Olivier Lugon

L'histoire de la photographie s'est imposée dans les musées et les universités au cours du dernier tiers du XX^e siècle à la faveur d'un « élan ontologique » visant à appréhender le médium dans toute sa généralité et sa supposée unité. Que cela soit à travers la constitution fragile de l'histoire d'un art autonome dans la lignée de Beaumont Newhall ou d'approches sémiologiques d'inspiration plus barthésienne, on présuppose alors que les images photographiques forment un tout cernable et unifié, qui devrait naturellement donner naissance à un champ disciplinaire cohérent, avec ses musées et ses chaires. Si une telle spécialité va en effet se voir reconnue par les universités francophones au tournant du nouveau siècle, cet avènement adviendra paradoxalement au moment même où les frontières qui devaient la définir commencent à se défaire. Le basculement numérique tout d'abord, s'il n'a aucunement entraîné la fin souvent annoncée de la photographie, n'en a pas moins fortement déplacé la définition, rendant caduque l'opposition longtemps structurante entre le document indiciel d'une part et la peinture et les images fabriquées d'autre part, et rendant poreuse jusqu'à la distinction entre images fixes et images animées. L'intérêt même pour l'histoire de la photographie, s'il assure d'un côté le succès d'expositions ou de programmes universitaires spécialisés labélisés comme tels, favorise de l'autre un foisonnement très fécond de recherches menées désormais dans toutes les sciences humaines ou presque, rendant problématique l'idée d'une quelconque chasse gardée, voire d'une compétence propre qui puisse être clairement située. L'histoire de la photographie se voit ainsi confrontée au défi de ce qui serait une « discipline post-disciplinaire », dont l'objet aurait pour paradoxale spécificité de ne jamais déterminer aucune autonomie, et qui devrait par là même renoncer à se fonder sur une méthode unique et sur un savoir clos, au profit d'un entrecroisement et d'un déplacement constants des outils d'analyse.

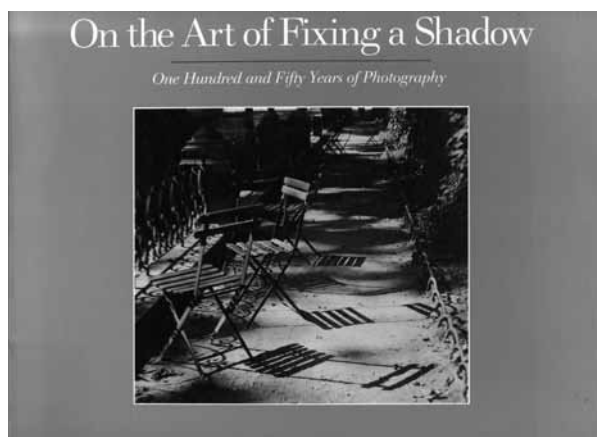
David Company, André Gunthert et Matthew S. Witkovsky constituent trois figures emblématiques de ces nouveaux « spécialistes » attestant, entre publication, enseignement et musée, de la possibilité d'un travail précis opéré au sein d'un champ pourtant accepté comme infiniment ouvert et mobile. Ils reviennent ici sur les défis – méthodologiques, statutaires, institutionnels – comme sur les chances que porte en elle cette histoire des images photographiques après la fin de l'histoire de la photographie. [Olivier Lugon]

David Company, écrivain, artiste et commissaire d'expositions, a récemment organisé *ANONYMES: Unnamed America in Photography* (Le Bal, 2010) et a publié *Walker Evans: The Magazine Work* (2013) et *The Open Road: Photographic Road Trips in America* (à paraître).

André Gunthert, historien de la culture et maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), dirige le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine. Fondateur de la revue *Études photographiques*, il a codirigé *L'Art de la photographie des origines à nos jours* (2007).

Olivier Lugon, professeur à l'université de Lausanne, a récemment publié *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, avec Laurent Guido (2010), et *Expositions et médias : photographie, cinéma, télévision* (2012).

Matthew S. Witkovsky est titulaire de la chaire Richard and Ellen Sandor au département de la photographie à l'Art Institute of Chicago. Il a organisé, entre autres expositions, *Avant-Garde Art in Everyday Life* (2011) et *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977* (2011-2012).



1. *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art et al., 1989-1990), Washington, D.C./Chicago, 1989.

Olivier Lugon. Alors que pendant des décennies la photographie avait été considérée comme un champ d'étude cohérent, unifié par des considérations ontologiques largement partagées, depuis quelques années, on porte de plus en plus d'attention à la diversité des pratiques et des fonctions des photographies. Est-il dès lors encore légitime et efficace de rassembler des études fort éclatées dans leurs objets et leurs méthodes, de l'histoire des sciences à celle de la presse, de l'art à la culture populaire, sous la catégorie unique de l'« histoire de la photographie » ?

David Company. C'est un effort légitime, mais peu efficace (d'ailleurs pourquoi faudrait-il absolument se préoccuper de légitimité ou d'efficacité ?). Je ne pense pas qu'il soit courant de rassembler des éléments di-

vers sous la catégorie unique de l'« histoire de la photographie ». Cela semble se produire uniquement lorsque quelqu'un constitue un « grand récit », par exemple sous la forme d'un livre ou d'une exposition. Le nombre d'auteurs enclins à rédiger de monumentales « nouvelles histoire de la photographie » semble intarissable. Ils échouent, bien entendu, mais l'essentiel est de savoir s'ils échouent de manière intéressante ou non. À ma connaissance, les tentatives de livrer une « histoire de la photographie » complète se sont raréfiées depuis les différentes expositions montées à l'occasion de son cent cinquantième anniversaire en 1989¹ (fig. 1).

La catégorie disciplinaire unique peut s'avérer très utile dans un contexte pédagogique. Bien souvent, les étudiants s'intéressent à la photographie sans avoir une perception nuancée de la variété des usages, des discours et des histoires liés à ce médium. Ils éprouvent simplement pour lui de la fascination ou de l'affection, de manière très vague, ce qui est plutôt sain, à mon avis, car c'est de là que peut surgir la nouveauté, sous forme d'idées, d'images, d'associations et de rapprochements inédits. S'épanouir pour un étudiant en photographie revient à trouver un objet, ou une pluralité d'objets, pour accueillir cette fascination et cette affection.

Il existe aussi des gens qui ne s'intéressent à la photographie qu'à travers ses rôles multiples, ses applications et ses usages potentiels. J'en fais partie. Ce ne sont pas les questions ontologiques sans fin en elles-mêmes qui m'intéressent, mais la manière dont chaque discours et chaque institution concernés par la photographie – de l'art au droit, de l'astrophysique à la zoologie – abordent ce médium.

2. Planche finale de László Moholy-Nagy, « Dynamic of the Metropolis », dans *Painting, Photography, Film*, Boston, 1969 (éd. orig. : *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, 1925), dans David Company, *Photography and Cinema*, Londres, 2008, fig. 52.



Enfin, il y a un argument très pragmatique qui incite à conserver la catégorie unique de « photographie » ou d'« histoire de la photographie » : aucune image photographique n'est réalisée dans un isolement complet. Ceux qui créent des images sont influencés par un large éventail d'images situées en dehors de leur champ d'activité immédiat. De même, notre réaction à des images données est parasitée par d'autres expériences. Comment pourrait-il en être autrement ? Pensez par exemple à l'ampleur des échanges dans l'Europe des années 1920, entre l'architecture, la mode, le design industriel et le cinéma (fig. 2) ; ou au dialogue entamé au sein du Pop Art et de l'art conceptuel entre les beaux-arts et les sources populaires ; ou encore à la

dissolution des frontières entre le reportage professionnel et ce qu'on appelle le « journalisme citoyen ». En réalité, ce phénomène réapparaît sans cesse : les échanges et les influences sont la règle, et non l'exception. Ils sont le moteur même de la culture. Si nous devons compartimenter de manière artificielle notre réflexion sur la photographie, nous échouerions tout simplement à comprendre la manière dont les images se comportent et comment nous nous comportons face à ces images.

Matthew S. Witkovsky. La diversité est certainement le mot d'ordre des bons travaux menés sur la photographie à l'heure actuelle. Aux interrogations sur les pratiques et les fonctions énumérées dans votre question (sciences, presse, art, culture populaire), il faudrait aussi ajouter la question de la périodisation historique : la photographie est le seul champ d'étude modern(ist)e de l'histoire de l'art à remonter jusqu'au milieu du XIX^e siècle, alors que l'étude de l'art moderne et contemporain privilégie le plus souvent le présent. L'incompatibilité, voire l'incommensurabilité, des différents domaines de la photographie (notamment entre plusieurs périodes historiques, comme le XIX^e siècle par rapport à l'entre-deux-guerres, par rapport à l'après-guerre ou par rapport à l'époque contemporaine) peut précisément justifier le maintien de « la photographie » comme une discipline unique, à part. Procéder ainsi, du moins à l'heure actuelle, provoque des confrontations productives et fait du manque d'unité un élément constitutif de cette discipline – à l'instar de toute discipline académique et de tout établissement muséal qui couvrent l'art en général selon des termes historiques, fonctionnels ou géographiques.

André Gunthert. Le point de vue selon lequel la photographie a constitué « un champ d'études cohérent » désigne implicitement un moment particulier de l'histoire culturelle et académique récente, dont on peut situer l'émergence au milieu des années 1980, caractérisé par un brusque essor du marché de la photographie et une expansion du dispositif institutionnel et muséal, ainsi que par une alliance des marchands, des conservateurs et des chercheurs. Ce paradigme, particulièrement représenté en France et aux États-Unis, a nourri une approche de la photographie héritière de l'histoire de l'art, dont *L'Art de la photographie des origines à nos jours*², publication collective à vocation de synthèse, témoigne jusque dans son titre (fig. 3). La manifestation d'une histoire de l'art conquérante capable d'investir de nouveaux champs, en particulier du côté de la modernité technique, peut s'interpréter comme une réponse au développement concurrent des études culturelles ou de la sociologie de l'art. Simultanément, cette extension présentait l'avantage de ménager les susceptibilités en préservant l'intégrité du socle épistémologique traditionnel.

Plusieurs facteurs sont venus fragiliser cette expérimentation. Le raidissement des politiques culturelles a conduit plusieurs institutions à privilégier des choix esthétiques conservateurs, voire régressifs.

3. Planche illustrant le chapitre « Une aristocratie de la photographie », dans André Gunthert, Michel Poivert éd., *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, 2007, p. 78-79.



Les chercheurs n'ont pas toujours réussi à conserver dans la durée le caractère innovant qui conférait son attractivité à leurs travaux. Enfin, l'évolution récente des usages et des problématiques portée par la transition numérique, qui a tout particulièrement touché les formes visuelles, a modifié la donne en faisant de l'histoire de la photographie classique le dernier volet d'une vision cohérente des arts visuels depuis la Renaissance, et en ouvrant de nouvelles interrogations sur les relations des images à leurs usages.

Tout compte fait, il me semble que c'est principalement la difficulté de l'histoire de l'art à renouveler ses objets et ses approches qui a progressivement refermé les potentialités de cette dynamique. S'il était naturel que les chercheurs spécialisés explorent la diversité des questions nées du champ photographique, par exemple ses aspects scientifiques, sociaux ou médiatiques, il est devenu de plus en plus malcommode d'intégrer ces travaux au corpus des études sur l'art. Comme l'histoire de la photographie n'a pas réussi à s'installer en tant que spécialité autonome, ces recherches ont vocation à nourrir d'autres disciplines, du côté de la sociologie, de l'anthropologie, des sciences des médias ou de la communication.

Olivier Lugon. *Au XX^e siècle, l'étude de la photographie tendait à définir implicitement celle-ci comme une image de papier, et à l'inscrire donc dans l'histoire des images et des contenus visuels avant tout. Mais la photographie peut tout autant se définir comme un appareillage, une technique de stockage, des modes multiples de diffusion, d'exposition ou de publication. Elle peut en outre prendre des formes très différentes de l'image de papier : film, projection éphémère, fichier sur écran, etc., parfois mêlée à du texte ou du son. Quelle place les spécialistes de l'image, notamment dans les musées, peuvent-ils faire à ces dimensions extra-picturales ?*

André Gunthert. Pour comprendre un document, il est nécessaire de faire l'histoire de ce document. Une partie de celle-ci est constituée de traces matérielles, et on a vu croître dans la période récente l'intérêt pour l'archéologie de ces traces, aussi bien en littérature ou en cinéma qu'en histoire de l'art. La photographie peut présenter de ce point de vue un gisement extrêmement riche, car ses usages en font une information essentiellement mobile, caractérisée par sa capacité de passer d'un support à l'autre. Lorsqu'on dispose d'une archive exhaustive, les traces matérielles de ces circulations fournissent un matériau précieux, dont l'examen requiert un degré de spécialisation élevé. La dimension exotique des technologies d'enregistrement a souvent été utilisée pour donner aux expositions historiques un certain cachet, mais il faut admettre que cette information n'est pas forcément accessible pour un public non formé. Elle reste alors mystérieuse, comme la manifestation symbolique de l'originalité de l'outil photographique.

Toutefois, la compréhension d'une forme culturelle ne peut se résumer à son histoire matérielle. Comme la plupart des biens symboliques, les usages de la photographie sont également faits de décisions et d'appréciations immatérielles, pas toujours documentées, le cas échéant dissimulées ou méconnues. La reconstitution de ces processus, comme le processus de publication dans le cas de l'édition, oblige le plus souvent à faire face à des manques qu'il faut combler par la déduction, voire corriger par l'analyse critique. Il n'y a là rien de très original du point de vue des méthodes de l'histoire ou de l'archéologie.

Matthew S. Witkovsky. Votre question suppose l'existence d'un ordre qui relève du visuel et d'un ordre « extra-visuel ». Curieusement, les éléments relevant du second sont plus faciles à appréhender dans le contexte d'un département de musée. Le département de la photographie de l'Art Institute of Chicago a abordé de nombreuses ques-

tions portant sur la structure institutionnelle à travers ses expositions. À titre d'exemple, l'exposition *Photography on Display* organisée à l'occasion de l'ouverture de l'aile moderne en 2009, proposait une histoire de la photographie déterminée par les espaces d'exposition : le salon, la galerie d'art, la page imprimée et la chambre noire. Les deux premiers espaces sont attendus dans un contexte artistique, bien que l'historique de la portée des salons amateurs ou des galeries d'art des années 1890-1940 sur la compréhension de la photographie en tant qu'art soit encore parcellaire aujourd'hui. Les derniers espaces – la page imprimée et la chambre noire – ont fait l'objet de nombreuses discussions dans la littérature académique³, mais ont rarement été retenus dans des expositions muséales en tant que lieux de présentation.

Le versant plus strictement lié aux différents supports de l'image photographique, qui touche au film, aux projections de diapositives et à d'autres formes, est plus délicat à accueillir dans un département de photographie. Certes, dans le cadre d'une exposition temporaire, un département classique de photographie pourra présenter quelques exemples de travaux non conventionnels à base de photographies. En revanche, leur achat ou leur présentation dans le contexte d'une collection permanente de photographies peut rencontrer des obstacles, que ce soit au niveau du soutien des mécènes ou, de manière aussi cruciale, de la résistance de la part des autres conservateurs ou de l'administration du musée. Néanmoins, à titre d'exemple, l'exposition *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*⁴, en 2011-2012, a présenté des films, des diapositives, des installations, des documents imprimés, des photos sur toile et des objets sculptés hybrides (fig. 4). Certaines de ces œuvres sont entrées dans la collection permanente du musée et contribueront à documenter l'histoire générale de l'art moderne et contemporain à l'Art Institute of Chicago. Un autre exemple est la collection privée de Robert et June Leibowits, entrée au musée en 2009 : certaines œuvres, dont la vaisselle en porcelaine, les magazines illustrés, les affiches et de nombreux livres, ont été présentées en 2011 dans une exposition intitulée *Avant-Garde Art in Everyday Life*⁵ (fig. 5). L'essentiel de la collection n'est pas entré au département de la photographie, alors même que l'acquisition avait été diligentée par ce département. Pourtant, il a été possible de développer une histoire du modernisme axée sur la photographie à partir de cette collection.

David Company. La réponse dépend du musée en question. Certains ont été fondés essentiellement comme des galeries d'images, et ils continuent de l'être : tant que des images seront créées, il y aura une place pour elles. À l'inverse, de nombreuses réflexions aujourd'hui considèrent que certains musées, ou certaines fonctions muséales, ne devraient même pas être hébergés entre quatre murs, mais devraient être assez flexibles pour s'adapter à toutes les configurations requises : un cinéma temporaire, un dépôt, un centre communautaire, des archives ouvertes au public, une bibliothèque, un site Internet ou un journal gratuit. Entre ces deux extrêmes, nous



4. Vue de l'exposition *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, Matthew S. Witkovsky éd., (cat. expo., Chicago, Art Institute of Chicago, 2011-2012), Chicago/New Haven, 2011.

5. Vue de l'exposition *Avant-Garde Art in Everyday Life*, Matthew S. Witkovsky éd., (cat. expo., Chicago, Art Institute of Chicago, 2011), Chicago/New Haven, 2011.

trouvons une variété de situations intermédiaires. Ce qui importe, ce n'est pas la forme que revêt le musée, mais sa place dans la culture, une place qui ne devrait être conditionnée ni par les forces réductrices du marché, ni par les catégories consensuelles des médias de masse, ni par les valeurs des élites puissantes, ni par les goûts douteux de riches collectionneurs. Un musée doit être sérieux, respectueux et s'adresser à l'intelligence de son public ; un lieu qui reste ouvert et tolérant envers ce que le passé et le présent ont à nous dire sur notre avenir. Si ces lignes directrices sont respectées, alors toutes les questions corollaires – la manière dont un musée doit présenter les livres, les magazines, les œuvres en ligne, les *happenings* et les performances, ou même les expositions passées – peuvent être résolues sans grande difficulté.

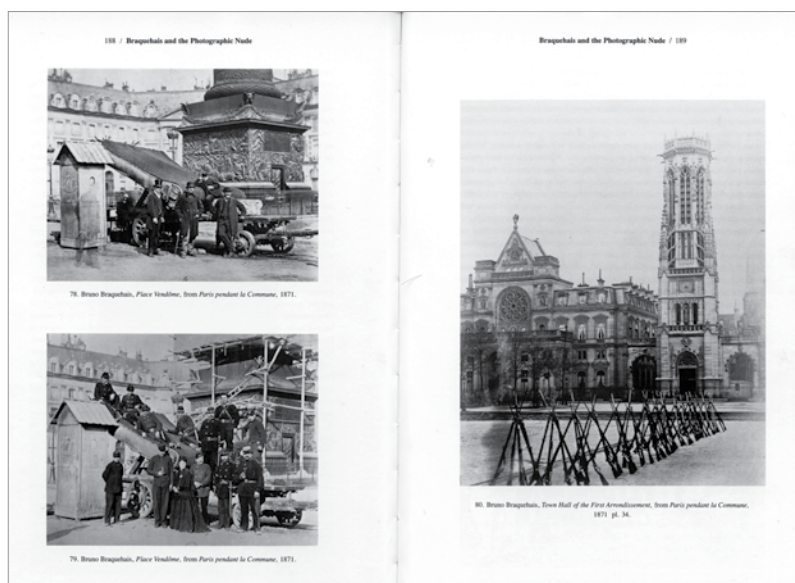
Olivier Lugon. *Une grande part de la recherche menée sur la photographie à l'université se fait désormais en dehors des départements d'histoire de l'art (littérature, sociologie, anthropologie, géographie, visual studies) et porte sur des productions extra-artistiques. Les musées d'art, eux, continuent pour l'essentiel à centrer leur intérêt sur la photographie artistique et la création d'auteur. Après des décennies de partage d'une même « histoire de la photographie », ne tend-on pas vers une dissociation de ces deux espaces de recherche ?*

Matthew S. Witkovsky. Je dirais que, d'une manière générale, la recherche menée sur la photographie se pratique de manière dissociée à l'université et au musée. De même, l'histoire de l'art se tient à l'écart des études littéraires, des sciences sociales et des *visual studies*. De manière schématique, on peut dire que les historiens de l'art (et les conservateurs) s'intéressent aux qualités de certains objets singuliers, ou à des cas d'études, et élaborent des « modèles » à partir de ces exemples isolés, tandis que les chercheurs en sociologie ou en *visual studies* préfèrent articuler ce qui est commun à un phénomène ou à une période plus large, proposant un « modèle » uniquement lorsque plusieurs objets ou créateurs partagent des attributs communs. Les historiens de l'art estiment que l'art se voit réduit à des statistiques par la recherche en sciences sociales (ou à du texte par les historiens littéraires), tandis que les sociologues considèrent que l'histoire de l'art manque de fondements statistiques pour soutenir ses grandes théories. Cela relève

assurément d'un parti pris, celui de débattre à partir de l'exceptionnel ou du typique. Toute exposition présentant des travaux de recherche dans les musées d'histoire souffre de cette même tension insoluble.

Je ne suis pas certain que la fracture que vous évoquez entre les approches universitaire et muséale soit si récente. Les études académiques menées sur la photographie s'intéressent depuis longtemps, me semble-t-il, aux questions d'ordre socio-historique ou anthropologique : les noms d'Anne McCauley, de Pierre Bourdieu, de John Tagg ou de Victor Burgin viennent tout de suite à l'esprit pour les années 1970 et 1980 (fig. 6). Une attention détaillée aux

6. Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven/Londres, 1994, p. 188-189 : trois vues de Bruno Braquehais, *Paris pendant la commune*, 1871.



œuvres individuelles n'est cependant pas le propre de ces études, dont l'intérêt portait – légitimement – sur des questions plus générales de fonctionnement institutionnel. Quant aux premiers travaux sur la photographie en tant qu'art (de Erich Stenger, Beaumont Newhall, Helmut Gernsheim), ils ont apporté un éclairage documentaire très important mais sans proposer de lecture approfondie des œuvres. Il existe en réalité très peu de lectures rapprochées de la photographie dans la grande tradition de l'écriture sur l'art, telle que cela existe pour la peinture, la sculpture, la littérature ou le cinéma ; et plus rares encore sont les textes qui abordent la pression que subit l'histoire de l'art en raison de la diversité des objets qui rentrent dans le champ de la photographie. L'élément commun aux deux domaines – le musée et l'université –, pourrait-on dire, est leur incapacité générale à examiner en profondeur leur objet d'étude. Or une telle attention devrait justement être l'objectif partagé de l'histoire de l'art académique et de la production du musée.

David Campany. Il semble légitime que les musées d'art souhaitent se cantonner à « la photographie artistique et la création d'auteur » ; d'autres types de musées ont un intérêt d'une autre nature pour d'autres formes de photographie.

En revanche, pour les établissements qui s'autodéclarent « musées de la photographie », ainsi que pour les galeries publiques sans vocation commerciale dédiées à la photographie, la situation est autrement compliquée : en Europe et en Amérique du Nord, un grand nombre de ces institutions sont déstabilisées par l'expansion soudaine des études menées sur l'ensemble des pratiques photographiques passées et présentes. Leur identité déjà fragile s'en trouve bouleversée. Pour se défendre, beaucoup se sont réfugiées dans les bras de l'art contemporain, devenu le discours dominant mais limité dans la discussion publique sur la photographie. C'est pour elles une double malchance. En tant qu'espaces d'art contemporain, ils sont souvent compromis par leur engagement envers un seul médium, la photographie, tout en négligeant bien d'autres domaines de la photographie qu'ils pourraient (devraient) présenter et explorer.

Lorsque la photographie développe un discours et un cadre de référence propres et entièrement indépendants des autres domaines, elle manque d'oxygène et périlite rapidement. Je pense que la photographie aurait disparu comme objet d'étude depuis une génération si elle ne s'était pas dégagée de l'emprise de l'histoire de l'art. Par chance, les départements universitaires de littérature, de sociologie, des *visual studies* et d'histoire, ainsi que des musées progressistes, se sont rendu compte que la photographie échappait à un discours autonome. Le plus surprenant, c'est que la prise de conscience ait été si tardive. Mais il n'est jamais *trop* tard. Lorsque la photographie se limite à elle-même, ce n'est plus de la photographie.

André Gunthert. La dissociation entre musée et université ne date pas d'hier. L'histoire technique de la photographie n'a pas disparu du champ universitaire : elle s'abrite simplement dans d'autres espaces, comme le Conservatoire national des arts et métiers, de même que la sociologie de ses usages populaires (tourisme, photographie familiale, etc.), qui n'a jamais été accueillie dans les départements d'histoire de l'art, s'est développée sous des auspices qui vont de l'anthropologie à la géographie. Modifier cet état de fait demanderait ni plus ni moins d'abandonner ou de redéfinir le terme « art », ce qui, on le conçoit, n'est pas un petit problème.

La question à se poser me paraît plutôt être celle, inverse, de la pertinence d'une spécialité photographique autonome. Le précédent d'une discipline consacrée à un groupe spécifique de pratiques culturelles, celui de l'histoire de l'art, montre bien la

difficulté de faire évoluer un paradigme lorsque les facteurs qui ont concouru à sa fondation sont remis en question. La sociologie de l'art existe aujourd'hui en dehors de l'histoire de l'art sans que cette différenciation ne pose problème à l'un ou à l'autre domaine. Je pense de même qu'une trop forte spécialisation de l'histoire de la photographie serait un handicap plutôt qu'un atout pour le développement d'approches nouvelles. Je suis en revanche très favorable à des questionnements mixtes ou des analyses comparées, portant par exemple sur les influences réciproques des domaines photographique et cinématographique, ou publicitaire et artistique, etc. Une approche de la dimension narrative sera mieux développée dans un contexte d'études littéraires, tandis qu'une investigation portant sur les dispositifs trouvera un meilleur soutien au sein de l'histoire des techniques. Ce qui prime, au fond, doit toujours être la question posée, plutôt que le respect d'un pré carré. Les distinctions artificielles par secteur ont longtemps empêché une étude approfondie des formes culturelles, qui sont précisément caractérisées par leur capacité à migrer d'un territoire à un autre. La question qui demeure est celle d'une bonne circulation des informations à partir de points de vue éparpillés, mais c'est une réalité familière pour de nombreux champs, qui ne paraît pas insurmontable.

Olivier Lugon. *Durant plusieurs décennies, les études photographiques ont été un terrain d'affrontement privilégié entre approches esthétiques et critiques anti-formalistes, entre histoire de l'art et cultural studies. Où en est-on aujourd'hui de cet antagonisme ?*

Matthew S. Witkovsky. La sphère de la photographie contemporaine a fusionné, pour le meilleur et pour le pire, avec celle de l'art contemporain, tandis que l'art contemporain est devenu un domaine sans médium attiré. Les artistes contemporains qui font de la photographie (mais peut-être aussi de la sculpture, de la vidéo, de la peinture, etc.) ont une connaissance étendue de la photographie « classique », tandis que les meilleurs photographes qui souhaitent se définir comme des artistes contemporains sont relativement conscients des débats qui traversent l'art de notre époque, quel que soit le médium retenu. Cette évolution est à la fois bénéfique et néfaste. Elle retire le voile protecteur de l'isolationnisme qui préservait le domaine de la « photographie d'art », alors que les experts ont souvent cherché au cours des dernières décennies à soutenir des approches ou des stratégies de la photographie qui se révéleraient redondantes, ou médiocres, si elles étaient évaluées par rapport au cadre plus large de l'art moderne et contemporain.

D'un autre côté, la photographie en tant qu'art a historiquement envahi le domaine des beaux-arts, avec des résultats salutaires. Les artistes se tournant vers la photographie, ou les photographes de métier proposant des idées neuves ou des espaces inédits pour la production, la diffusion et la présentation, ont permis de relancer régulièrement les débats sur l'art en général. Maintenant que l'art contemporain recouvre toutes les formes d'activité créative, les possibilités d'empiètement ou de renouveau se trouvent limitées, voire anéanties.

Les *cultural studies* représentent peut-être une poche de résistance institutionnelle face aux prétentions hégémoniques de l'art. Toutefois, il serait peut-être préférable d'oublier tout simplement cet antagonisme pour laisser ces domaines (histoire de l'art, *cultural studies*) suivre leur trajectoire propre, puisque leurs intérêts et leurs objectifs divergent considérablement.

André Gunthert. Il est intéressant de décrire les études photographiques comme le terrain d'un affrontement entre différentes approches de l'objet culturel. À dire vrai, c'est le champ entier des études sur l'art qui a été traversé dans la période récente par

ces explorations – et le cas échéant par les contradictions qu’elles peuvent soulever. Je perçois la photographie comme un des terrains qui ont favorisé de manière positive ces circulations, en permettant à diverses approches de s’exprimer sans remettre en cause *a priori* leur légitimité.

Toutefois, en dépit de quelques inflexions bienvenues, il me semble que la dynamique que l’on pouvait espérer voir naître de ces croisements ne s’est pas beaucoup développée. Le paysage académique et muséal n’a pas fondamentalement évolué au cours des vingt dernières années, ce qui est surprenant si l’on considère le nombre d’avancées effectuées dans l’intervalle. Les études culturelles ou sociales restent un motif de discorde et ne sont toujours pas acceptées au cœur de l’institution, alors même que la demande des étudiants est forte et que la curiosité des jeunes collègues grandit. La situation peut parfois paraître confuse, car on voit se développer des formes d’affichage, dans des titres de séminaire ou de colloque, qui ont tout de l’alibi. Mais quand il s’agit de l’essentiel, c’est-à-dire des budgets ou des recrutements, la lenteur des évolutions est manifeste.

J’ai peur que le moment d’un rapprochement en douceur soit désormais derrière nous. Les difficultés actuelles du système académique, qui cumule mutations institutionnelles et restrictions budgétaires, ont pour conséquence une lutte pour le maintien des positions acquises et un renforcement des conservatismes. Loin de s’estomper, les antagonismes disciplinaires tendent au contraire à se renforcer. Le problème se complique du fait que les études culturelles ne sont pas demeurées statiques : la transition numérique, par exemple, a apporté son lot d’interrogations et d’enseignements, et le rôle porteur des études photographiques s’est déplacé vers les sciences de la communication, la sociologie des médias, les études de genre ou les *digital studies* – qui accueillent volontiers les travaux portant sur les formes visuelles. On n’arrête pas la recherche, et les ferments distillés par les questions sociales et culturelles, qui nous ont fait découvrir tant d’horizons nouveaux, ne vont pas disparaître. La question est plutôt de savoir quels champs auront su en profiter, et lesquels auront raté l’occasion de faire leur *aggiornamento*.

David Campany. Il y a toujours un antagonisme derrière l’idée de l’esthétique en photographie, antagonisme qui s’est trouvé au cœur des avant-gardes du siècle dernier et du début de celui-ci. Dans les moments de crise politique, la valeur esthétique a polarisé toutes les critiques face à l’échec des images. On lui a reproché son caractère trop « traditionnel » ; d’être la valeur par défaut adoptée en cas de récession économique par les musées et les collectionneurs, dans une forme de *statu quo* ; de rester énigmatique, poétique, ouverte face à l’urgence, etc. C’est une forme d’accablement paresseux, qui a cours depuis si longtemps qu’il faudrait en dresser l’historique.

Les dimensions esthétiques de la photographie existent, que nous le voulions ou non, que ce soit dans « l’art anti-formaliste » (bien que je ne sois pas certain qu’une telle chose existe), dans les images scientifiques et policières, dans l’imagerie médicale, dans le documentaire, ou dans le reportage et le photojournalisme. Réduire la photographie à sa dimension esthétique est aussi vain et impossible que d’exclure l’esthétique de la photographie. J’admets que « l’affrontement » ou « l’antagonisme » existent, pour reprendre les termes de la question, mais ils sont en réalité le symptôme d’un ensemble de problèmes et de questions plus profonds et sérieux, qui restent à démêler. Ils sont ancrés dans l’ambivalence de toutes les images, une ambivalence que les moyens photographiques soulignent et mettent en valeur.

Une remarque finale : les questions posées pointent un état d'anxiété qui, me semble-t-il, a à voir avec le fait que dans un très court intervalle de temps, l'étude de la photographie est devenue un domaine très fréquenté. Cela a entraîné un niveau de spécialité, voire de corporatisme, aux antipodes du caractère sauvage et indompté de la photographie qui pousse les gens à l'étudier au premier abord. Il est temps de résister à la spécialisation et de se reconnecter avec ce qui rend la culture vitale.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

La traduction des contributions de David Company et de Matthew S. Witkovsky a été réalisée par Géraldine Bretault.

1. Voir, entre autres : *The Art of Photography, 1829-1989*, Mike Weaver éd., (cat. expo., Houston, Museum of Fine Arts/Canberra, Australian National Gallery/Londres, Royal Academy of Arts, 1989), New Haven, 1989 ; *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art/Chicago, Art Institute of Chicago/Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989-1990), Washington, D.C./Chicago, 1989.

2. André Gunthert, Michel Poivert éd., *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, 2007.

3. L'exposition *Dans l'atelier du photographe* est l'une des seules à avoir traité le sujet de la chambre noire : *Dans l'atelier du photographe : la photographie mise en scène, 1839-2006*, Anne Cartier-Bresson éd., (Paris, Musée Bourdelle, 2012-2013), Paris, 2013. Sur la photographie dans la

presse, voir entre autres *Kiosk: Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*, Bodo von Dewitz, Robert Lebeck éd., (cat. expo., Cologne, Museum Ludwig/Agfa Foto-Historama, 2001), Göttingen, 2001 ; Michel Frizot, Cédric de Veigy, *Vu : le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, 2009.

4. *Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, Matthew S. Witkovsky éd., (cat. expo., Chicago, Art Institute of Chicago, 2011-2012), Chicago/New Haven, 2011.

5. *Avant-Garde Art in Everyday Life*, Matthew S. Witkovsky éd., (cat. expo., Chicago, Art Institute of Chicago, 2011), Chicago/New Haven, 2011.

Mots-clés

études visuelles, exposition, histoire institutionnelle, photographie, musée